

Las bodas de Carlota Joaquina con João VI (1785): Festejos con música al servicio de un ideal cortesano

Begoña Lolo

La circulación de princesas y el establecimiento de matrimonios reales fue una de las claves de la política europea y un recurso utilizado con mucha frecuencia, los pactos de familia no sólo permitían la redistribución del poder sino también la reconstrucción de los espacios territoriales ¹, dentro de este enfoque, el de las alianzas de familia, es en el que hay que situar los desposorios de la infanta Carlota Joaquina, hija de M^a Luisa de Parma y del Príncipe de Asturias (Carlos IV) con el infante portugués don Juan, hijo de María I y Pedro III.

Las relaciones hispano-portuguesas no atravesaban su mejor momento desde la Guerra de los Siete Años, el estado de enfrentamiento entre ambas monarquías se había debido fundamentalmente a la distribución del comercio en América del Sur, esta situación empezó a cambiar con el ascenso al trono de María I (1777) y la dimisión del marqués de Pombal. Fue a su vez coincidente con el nombramiento del conde de Floridablanca al frente de la secretaría de Estado, cuya política internacional buscó la reafirmación del papel de España en el panorama europeo. Floridablanca era muy consciente de que la lucha diplomática por la hegemonía europea entre Francia y Gran Bretaña, habían dejado

¹ Sobre este tema de los desposorios como factor estratégico en la política europea centrándose en el caso de España durante el reinado de los Austrias, puede resultar interesante la consulta del trabajo de J.M^a Perceval, “Épouser une princesse étrangère: les mariages espagnols”, en *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe XV-XVIII siècle*, París 2007, pp. 66-67, y en la misma obra el trabajo de A. Hugon, “Mariages d'Etat et sentiments familiaux chez les Habsbourgs d'Espagne”, pp. 80-99.

en un segundo plano a las monarquías portuguesa y española, por esta razón centró sus objetivos en buscar un nuevo equilibrio continental que permitiese reequilibrar el espacio y la navegación mediterránea, con el fin de conseguir la seguridad de América y garantizar la viabilidad del comercio. El resultado inmediato de esta política fue la firma del tratado preliminar de paz con Portugal en San Ildefonso el 1 de octubre de 1777, que solucionaba la cuestión fronteriza en América del Sur, al recobrar España la colonia de Sacramento, fijándose los límites en el río Uruguay, y Portugal la isla de Santa Catalina y Río Grande, incorporados al Brasil, este acuerdo quedó definitivamente sellado en el tratado de Amistad, Garantía y Comercio, el 11 de marzo de 1778 en el Pardo². Los pactos sirvieron para establecer la reconciliación formal entre ambas cortes cuya bonanza duró veinte años.

Este estado de buenas voluntades terminó por consolidarse con la visita de la reina viuda María Ana Victoria a su hermano Carlos III el 4 de noviembre de 1777, en el Escorial, su estancia de un año fortaleció las relaciones familiares, a la vez que preparó el camino para el establecimiento de enlaces matrimoniales con Portugal. Los intereses eran coincidentes en ambas monarquías, la falta de descendencia del príncipe del Brasil, casado con su tía M^a Francisca Benedicta, preocupaba seriamente a la reina María I que veía peligrar los derechos de la corona, y por otro lado la necesidad de afianzar la descendencia de España aconsejaban también al rey a casar a su tercer hijo, el infante don Gabriel, el recuerdo de los desastres que se habían derivado para la nación, por la ausencia de descendencia en la corona española en tiempos de Carlos II, estaban todavía muy presentes en la memoria colectiva y así era recordado en la *Gaceta de Madrid*³.

² Para una revisión del reinado de la reina María I y en concreto sobre la firma de los tratados con España L.A. R. da Silva, *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, vol. V, Lisboa 1972; J.V. Serrão, *História de Portugal. VI: O Despotismo Iluminado (1750-1807)*, 2^a ed., Lisboa 1990, pp. 298-300; F. de C. Brandão, *De D. João V a Dona Maria I: 1707-1779. uma cronologia*, Lisboa 1994, p. 194; L.M. Schwarcz, *A longa viagem da biblioteca dos reis. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*, São Paulo 2002, pp. 154-155.

³ *Noticia de las funciones y fiestas con que en Madrid se ha celebrado el desposorio de la Serenísima Señora Infanta Doña Carlota Joachina, nieta del Rey, hija de los Príncipes Nuestros Señores con el Serenísimo Infante de Portugal Don Juan, hijo de la Reyna y del Rey fidelísimos*. Suplemento de la *Gaceta de Madrid*, 1 de abril de 1785. La crónica se abre precisamente recordando los grandes sufrimientos y desastres que se habían derivado para la nación por no tener descendencia la corona española.

Estos precedentes facilitaron el acuerdo de establecer un doble desposorio entre infantes de España y Portugal que sellase la buena correspondencia entre ambas familias reales, y a su vez que reforzase su proyección política en Europa, al igual que se había hecho en 1729 con los dobles desposorios entre José I de Portugal y María Ana Victoria de Borbón, hija de Felipe V, y la infanta portuguesa M^a Bárbara de Braganza y el futuro rey de España, Fernando VI.

La elección de los infantes quedó en manos de la reina María I y Carlos III, como así lo testimonia la dilatada correspondencia privada que entre tío y sobrina se cursó en el año 1783⁴. Es importante destacar que la iniciativa fue llevada en todo momento por la reina que fue quien hizo las propuestas en torno a los mejores pretendientes para casar a sus hijos, la idea de elegir a Carlota Joaquina como futura esposa del infante don Juan no fue su primera opción. Resulta llamativa, sin embargo, la actitud del monarca español que adoptó una postura de absoluta colaboración, sin oponerse a ninguno de sus requerimientos y, sobre todo, el carácter de agradecimiento porque la reina se hubiese fijado precisamente en los infantes de la corona española. El tono de la correspondencia es muy cercano, se entremezclaban los asuntos de estado con aspectos privados propios de la esfera íntima familiar que señalan la buena armonía reinante:

Agradezco infinito a V.M. la confianza que me hace de su deseo de casar a su hijo el infante D. Juan con mi nieta la princesa mayor hija del rey de Nápoles, o con mi sobrina la princesa mayor de Parma, dándome a entender al mismo tiempo que preferiría este último partido, en caso de que pudiese hacerse el trueque de la infanta, su hija, con el hijo de mi sobrino el duque de Parma. En este pensamiento, que V.M. tiene la bondad de consultarme, no encuentro otro reparo que el de tener el príncipe mi sobrino solos diez años, y la infanta cinco años más que el esposo, quando por lo regular conviene lo contrario. Por lo que mira a las princesas mi nieta y sobrina no habría inconveniente, como ni tampoco con mi nieta mayor de Toscana si V.M. volviese a pensar en ella, a cuyo fin se la recuerdo. Sin embargo como la política no sigue siempre aquellas reglas por otros motivos más fuertes, espero que V.M. se sirva decirme francamente lo que quiere que yo haga, en el supuesto de estar pronto a dar todos los pasos que guste para el fin que me explique. Entretanto doi a V.M. las mayores gracias por haberse acordado de los príncipes de mi familia para nuevos enlaces con la suyas, y ratifico a V.M. mis deseos de

⁴ AHN, Estado, leg. 2626.

complacerla y acreditarla mi entrañable amistad. Dios guarde a V.M. felices años. San Lorenzo a 24 de octubre de 1783 ⁵.

Después de barajar varias opciones, se acordó al final que los dobles desposorios se estableciesen entre el infante don Juan, segundo hijo de la reina María I y la primogénita del futuro rey Carlos IV, Carlota Joaquina y el infante don Gabriel, con Mariana Victoria, así lo testimoniaba en oficio escrito el 28 de noviembre de 1783 el rey Carlos III, en el que hacía una advertencia, era necesario contar con la aprobación de la infanta:

No puedo menos de agradecer a V.M. los deseos que tiene de estrechar, para bien de nuestros reynos y vasallos, los vínculos de nuestro parentesco y amistad, casando al ynfante D. Juan su hijo con mi nieta Carlota [...] solo he querido advertir que según mi modo de pensar, debe ser examinada mi nieta, para asegurarse de su libre voluntad, luego que cumpla la edad propia par casarse. Aunque no dudo de su buen natural, y de la crianza que se le procura dar que se conformará con nuestros deseos, con todo es un escrúpulo y una costumbre que he observado con mis hijos, quando les he casado, y que tengo por cristiana y necesaria ⁶.

La idea futura de unificar ambos países si no bajo un mismo gobierno al menos bajo una misma corona, la de Borbón o la de Braganza, estuvo presente en toda la correspondencia, aunque no dejase huella en ninguno de los compromisos y documentaciones oficiales a los que dieron lugar los desposorios. Esta intención no era novedosa y ya le había sido presentada con anterioridad a Carlos III por el conde de Aranda, embajador en París, en un informe secreto en él que le proponía la transformación de los virreinos de ultramar en reinos dependientes, como ocurría en los estados borbónicos de Italia cuyas coronas debían de ser ostentadas por infantes españoles, y por otro sugería la conveniente fusión con Portugal, la consecución de este proyecto permitiría volver a recuperar la vieja idea de una comunidad imperial de reinos hispánicos gobernados por Carlos III en calidad de emperador ⁷. Floridablanca apoyaba esta política al igual que el conde de Fernán Núñez tal y como escribía en su biografía:

⁵ Ibídem. Se mantiene la ortografía original, sólo se desarrollan las abreviaturas en aquellos casos que puede presentar duda su correcta interpretación, no se han modificado ni las puntuaciones, ni las acentuaciones.

⁶ Ibídem, 28 de noviembre de 1783.

⁷ J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia 2003, p. 108.

A más de las ventajas, dice, que tenía el establecimiento del Infante para asegurar en todo evento la tranquilidad del reino presentaba también la de reunir de nuevo las dos familias de España y Portugal, que no siendo una, deben estar íntimamente unidas, y procurar juntar algún día los dos reinos, séase bajo la cabeza de un Borbón, ó la de una Braganza ⁸.

La educación musical de Carlota Joaquina en el contexto de la cultura cortesana

Carlota Joaquina contaba tan sólo con nueve años cuando fue prometida. A pesar de su corta edad, era considerada una infanta inteligente pero con un carácter atolondrado como así resaltaba el conde de Floridablanca en carta escrita a su madre M^a Luisa de Parma en 1782 ⁹, sin embargo, todos sus biógrafos, incluso los más adversos, coinciden en valorar su talento y aplicación ¹⁰. La educación no era un factor decisivo en la elección de una princesa, interesaban mucho más otros aspectos a la hora de formalizar las alianzas, sin embargo, en este caso y a diferencia de otros desposorios precedentes hispano-portugueses, como los de Bárbara de Braganza con el príncipe de Asturias, sí estuvo muy presente. La infanta tuvo que demostrar su preparación en un examen público que fue realizado los días 8, 9, 11 y 14 de junio de 1784 con presencia de la corte, demostrando su conocimiento en las Sagradas Escrituras, gramática, historia y geografía,

⁸ Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, ed. de A. Morel-Fatio y A. Paz y Me-
liá, Madrid 1988, p. 345.

⁹ C. Pereyra (ed.), *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de Don Manuel Go-
doy*, Madrid [s.f.], p. 35. Carta del 6 de enero de 1782:

No ay dificultad en combidar al embaxador de Portugal diciendole que se hará cargo de ser una Niña llena de la vizeza de su edad, que algunas veces la hace parecer atolondrada.

¹⁰ F. de F. Benevides, *Rainhas de Portugal: Estudo historico com muitos documentos*, Lisboa 1878-1879, II, p. 216; C. da Silva, *D. Carlota Joaquina. Crónica episódica*, Lisboa [s.a.]; M. Cheke, *Carlota Joaquina. Queen of Portugal*, Londres 1947, p. 1; S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina e os "Espelhos de Clio"*, Lisboa 1999. Este mismo proceso de destrucción de su imagen que empezó a una edad tan temprana fue sufrido por su madre M^a Luisa de Parma, algunas referencias bibliográficas al tema en la obra de A.J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*, Granada 2007.

francés ¹¹ y latín. Además de estos saberes había sido instruida en equitación, canto, danza, aprendizaje de algún instrumento, las reglas de la etiqueta y buenas maneras, era la educación adecuada a su rango.

La prueba era realmente innecesaria una vez que ya estaba prometida, sin embargo, los resultados fueron publicados en la *Gaceta de Madrid* el 16 de junio de 1784 ¹², aunque las descripciones parecen un tanto exageradas teniendo en cuenta la corta edad, no es menos cierto que evidenciaban que era una infanta bien instruida con una sólida formación ¹³. Entiendo que las razones que llevaron a su publicación en la prensa oficial fueron, por un lado, el de dejar constancia de un acto que se había celebrado públicamente en la corte, y por otro el interés propagandístico puesto que los excelentes resultados evidenciaban la buena educación que recibían los infantes españoles, información que debía de ser conocida tanto por sus súbditos como por el resto de las monarquías europeas y en especial por la portuguesa con quien se formalizaban los desposorios, es evidente que había una intencionalidad de reforzar la imagen de la monarquía española.

Por si fuese poco se quiso contar además con el refrendo de la Real Academia de la Historia que volvió a examinar, en esta ocasión de forma privada, a Carlota Joaquina el 28 de febrero de 1785, poco antes de los desposorios que debían celebrarse el 27, 28 y 29 de marzo y cuyo dictamen fue muy explícito:

[...] la particular aplicación y aprovechamiento de Su Alteza en las primeras letras, gramática castellana y latina, la geografía, la Historia de la religión y del Reino, con la particularidad de haber tenido el Director de la Academia el honroso encargo de confirmar en un examen privado su

¹¹ El francés era la lengua culta en la España del siglo XVIII, sobre este aspecto M^a E. Fernández Fraile y J. Suso López, *La enseñanza del francés en España (1767-1936). Estudio histórico: objetivos, contenidos, procedimientos*, Granada 1999, p. 87. Precisamente el Real Seminario de Nobles de Madrid, fundado en 1725, pasó a incorporar en su nuevo Plan de Estudios y Habilidades, en 1785, el aprendizaje del francés como materia obligada. F. de F. Benevides, *Rainhas de Portugal...*, 2, p. 182, apunta que la reina María I había sido educada en el aprendizaje del latín, castellano y también el francés.

¹² *Gaceta de Madrid*, 16 de junio de 1784.

¹³ BNE, R/39189: *La Infanta Doña Carlota Joachina ofrece dar pruebas de su aplicación, y adelantamientos, con los ejercicios siguientes*. El examen ha sido publicado por J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...*, p. 240. Un estudio complementario sobre su educación en S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina...*

aprovechamiento y singulares talentos en tan tiernos años, sirviendo de ejemplo el cuidado de sus augustos padres, a el que deberían de imitar los particulares de todas clase ¹⁴.

Esta última consideración relativa a su educación y a la responsabilidad de sus padres favorece la imagen de su madre M^a Luisa de Parma, muy denostada por la historiografía, quien sin embargo tuvo un papel trascendente en la educación de sus hijos como así fue destacado en los *Elogios* anuales por la Junta de Damas ¹⁵.

Los resultados del examen fueron comunicados por el embajador portugués en Madrid, el marqués de Louriçal, al ministro Aires de Sá y Mello en un oficio fechado el 14 de julio de 1784 en el que daba cuenta del éxito:

Hontem, 14 de Julio de 1784, se concluíram [os exames] dando sua Alteza tao boa conta de si na instrução latina, como lingua franceza, concludindo tudo com dança ingleza e varios minuets ¹⁶.

Es importante destacar que en su escrito el embajador portugués valoró también el dominio que tenía de las danzas cultas, actividad que estaba muy arraigada en la vida de la corte portuguesa. En la Europa setecentista se cultivaban fundamentalmente las formas de danza galante que no eran otras que las contradanzas inglesas y los *minuets* franceses importados, este aprendizaje era muy necesario ya que formaba parte del ceremonial cortesano y social en el que tantas veces se tendría que ver implicada la futura princesa. Aprender a bailar significaba saber estar en sociedad, y la danza francesa era uno de los bailes de moda en el siglo XVIII, Portugal no era ajeno a este gusto cortesano. En 1760 Joseph Thomas Cabreira traducía del francés al portugués el tratado anónimo *Arte de dançar à franceza. Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos de minuite*, este manual se convirtió en libro de aprendizaje obligado ¹⁷, lo mismo que había sucedido unos años antes en la corte española

¹⁴ A. Sardinha, *A Principio era o verbo, ensayos e estudos*, Lisboa 1924, pp. 332-333.

¹⁵ A.J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma...*, pp. 38-53, analiza la faceta de “Madre virtuosa” desmintiendo buena parte de la historiografía convencional, remito a su lectura para completar este aspecto.

¹⁶ S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina...*, p. 26.

¹⁷ *Arte de dançar à franceza. Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos de minuite*, trad. J.T. Cabreira, Lisboa 1760. La obra fue reeditada al menos otra vez en 1790

con el tratado escrito y editado, en 1755, por Pablo Minguet e Yrol *Arte de danzar a la francesa que enseña el modo de hacer los pasos de las danzas cortesianas*¹⁸, del que se llegaron a hacer varias ediciones y con el que probablemente Carlota Joaquina aprendió.

Esta educación recibida en la corte española no cambió sustancialmente después de su boda, en la corte portuguesa siguió perfeccionando sus estudios bajo la dirección de su preceptor Felipe Scío de S. Miguel¹⁹ y nuevamente fue examinada los días 20, 22, 25 y 27 de septiembre de 1785, en esta ocasión tuvo que demostrar que sus conocimientos se habían ampliado con el aprendizaje del portugués, lengua que empezó a estudiar desde su llegada²⁰. El examen fue público y contó en esta ocasión con la presencia de la corte portuguesa, es decir, de las personas reales, ministros y personalidades de “la primera jerarquía e ilustración”, además de la reina quien solicitó se volviese a repetir el ejercicio del primer día basado en el conocimiento de los “misterios y doctrina de nuestra Santa Fe” para satisfacción de los que no lo habían presenciado, su intervención dejó admirada a la corte que valoró su talento tanto como su prodigiosa memoria²¹.

¹⁸ P. Minguet e Yrol, *Arte de Danzar a la Francesa: adornado con cuarenta y tantas laminas, que enseñan el modo de hacer los passos de las Danzas de Corte*, Madrid 1755. La justificación del autor en el prólogo es muy explícita:

el motivo que he tenido [...] de sacar a luz este libro es que, como está tan introducido el danzar a la francesa en todas las cortes de los soberanos, y raro es el rey, reyna, príncipe y princesa, que no sabe danzar, y ver que los demás señores y señoras se hacen venir maestros en sus casas que les enseñen.

Minguet e Yrol disputaba a Bartolomé Ferriol y Boxeraus el haber sido el introductor de la danza francesa en España. Para profundizar sobre los tratados de danza de este autor M^a Sanhuesa Fonseca, “Minguet e Yrol, Pablo”, en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 2000, 7, pp. 588-592.

¹⁹ AGP, Personal, caja 986/31. Felipe Scío de S. Miguel religioso de la Escuela Pía en el Colegio de Nobles, fue muy reconocido por su edición de la Biblia Vulgata latina que fue reeditada en numerosas ocasiones, y por ser también el preceptor de Fernando VII. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid –IH/3162/8– un grabado realizado por Fernando Selma inmortalizando a Felipe Scío enseñando, precisamente, la Biblia a Fernando VII infante.

²⁰ *Gaceta de Madrid*, 14 de octubre de 1785, pp. 669-670.

²¹ *Gazeta de Lisboa*, 4 de octubre de 1785.

Quizás las razones que justificaron estas pruebas públicas, y su posterior publicación en la *Gaceta*, haya que buscarlas en el hecho de no haber sido Carlota, precisamente, la elegida en primera instancia por la reina portuguesa, estas pruebas eran una forma de comprobar y a la vez garantizar que podría cumplir en el futuro con las responsabilidades propias de su rango, sólo así se justifica que el examen le fuese realizado exclusivamente a ella tanto en una corte como en otra, y no a la infanta portuguesa Mariana Victoria, constituyendo un caso único y de gran rareza en este tipo de enlaces matrimoniales.

Amplió su instrucción aprendiendo además pintura con el maestro Domingos António de Sequeiro y continuó perfeccionando su educación musical llegando a tocar con singular maestría la viola gracias a las enseñanzas recibidas de João de Sousa Carvalho ²², maestro de música de la familia real desde 1778 y compositor de reconocido prestigio. Cuando en 1796 las dos cortes portuguesa y española se juntaron en Badajoz la princesa hizo llevar su viola para deleitar a todos en las fiestas que se realizaron ²³. Tocaba además la mandolina, según Marques ²⁴, y la guitarra ²⁵ instrumento al que era muy aficionada su madre M^a Luisa de Parma y que estuvo presente, al menos, en la educación de otro de sus hijos el infante Fernando VII ²⁶.

La música dentro de la cultura cortesana ocupaba un lugar privilegiado en la educación de las infantas pero además en esta ocasión, Carlota Joaquina, sentía especial preferencia por este arte al igual que por la danza, que siguió cultivando después de casada, su destreza y habilidades fueron muy valoradas en la corte portuguesa. En una ocasión el ministro de estado solicitó verla bailar manifestándole a Ana Miquelina, su criada particular, que bailaba “como una pintura” ²⁷. En su séquito se hizo acompañar por algunas bailarinas procedentes de

²² C. da Silva, *D. Carlota Joaquina...*, p. 20.

²³ *Ibidem*.

²⁴ S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina...*, pp. 30-37.

²⁵ M. Cheke, *Carlota Joaquina...*, p. 5.

²⁶ M^a Á. Pérez Samper, “Fernando VII: El último monarca”, en M^a V. López-Cordón, M^a Á. Pérez Samper, M^a T. Martínez de Sas (eds.), *La Casa de Borbón. 2: (1808-2000)*, Madrid 2000, p. 382: “tocaba medianamente la guitarra”.

²⁷ S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina...*, p. 32. Remito al interesante estudio que hace de toda la correspondencia entre Ana Miquelina y M^a Luisa de Parma los años 1785-1788.

Madrid que estuvieron a su lado durante bastantes años²⁸, tal y como destacó en sus crónicas de viajes el inglés William Beckford (1793) que tuvo ocasión de verlas bailar en los jardines del palacio de Queluz, jotas y boleros acompañados de castañuelas, además de un fandango en el que intervino la princesa²⁹. Desde el punto de vista social el fandango era uno de los bailes más criticados e inadecuados para ser danzado por una dama culta, esta danza se caracterizaba por la voluptuosidad de sus movimientos, sensualidad y lascivia, actitudes más propias de una plebeya que de una cortesana cultivada³⁰, estas peculiaridades llamaban poderosamente la atención de los extranjeros en sus viajes por España, como también destacaron la duquesa de Abrantes en sus *Souvenirs*³¹ y el Barón de Bourgoing:

Nada contrasta más con la pretendida gravedad española que su baile favorito, el fandango, baile verdaderamente nacional, rebosante de expresión, del que los extranjeros se escandalizan al principio para terminar dejándose arrastrar por sus encantos³².

La cultura musical de la infanta Carlota sirvió para introducir en la corte lisboeta músicas, danzas y bailes típicamente españoles apenas conocidos como la jota, característica del folklore y muy presente tanto en los ambientes populares como en el teatro lírico de corte costumbrista, pero a su vez sirvió también para mostrar los bailes que estaban de moda en la década de los años ochenta en España, como era el caso del bolero y el fandango. Estos gustos tan eclécticos evidenciaban un carácter abierto, carente de cualquier tipo de prejuicio en

²⁸ M. Cheke, *Carlota Joaquina...*, p. 2. Según este autor Carlota Joaquina había construido en el palacio de Queluz su propio mundo, en el que tocaba la guitarra y recreaba el ambiente de Andalucía, libre de los condicionantes del palacio de Ajuda en el que la corte seguía una severa etiqueta.

²⁹ W. Beckford, *Alcobaça e Batalha (Recordações de uma excursão)*, trad. de L.A. de Villena, Barcelona 1983.

³⁰ J. Etzion, "The Spanish Fandango: from eighteenth-century 'Lasciviousness' to nineteenth-century exoticism", en *Anuario Musical* 48 (Barcelona 1993), pp. 229-250.

³¹ L.J. Abrantes, *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811*, París 1837. Relataba igualmente la escena que había sido vista por Beckford.

³² Barón de Bourgoing, "Un paseo por España durante la revolución francesa", en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid 1999, V, pp. 443-575, cap. XII.

el que la cultura cortesana y la popular convivían de forma natural, una actitud que no era ajena a otras nobles españolas como la duquesa de Alba pero que, sin dudarlo, era poco convencional con lo que se esperaba de una futura reina.

Música de corte al servicio de la política: La programación de los desposorios

La bodas reales no eran sólo una cuestión de estado sino también una puesta en escena que tenía una función de representación pública, servían para reforzar la imagen de la monarquía al igual que sucedía con todos los rituales, por esta causa eran minuciosamente planificadas, su representación debía ajustarse a una etiqueta y ceremonial cuyo ritual era muy preciso, debido a esta razón se acordó que fuese exactamente el mismo en ambos desposorios tanto en los celebrados en Madrid como en Lisboa, aunque respetando las costumbres de cada país ³³, se quería evitar protagonismos innecesarios.

Una vez acordados los desposorios por los monarcas las negociaciones políticas del acuerdo recayeron en el conde de Floridablanca, en representación de España y en el embajador de Portugal en Madrid el marqués de Loureçal. A finales del mes de febrero los monarcas estudiaban las propuestas presentadas por sus ministros plenipotenciarios y acordaban los términos de los acuerdos preliminares de ambos matrimonios que fueron firmados en Aranjuez el 2 de mayo de 1784 por los respectivos ministros plenipotenciarios ³⁴. La boda de Carlota Joaquina con el infante don Juan de Portugal quedó fijada para el 27, 28 y 29 de marzo ³⁵ y la del infante D. Gabriel con la infanta portuguesa Mariana Victoria para los días 11, 12 y 13 de abril.

Tanto Floridablanca como el embajador de Portugal, marqués de Loureçal llegaron al acuerdo de que tras la boda la infanta doña Carlota Joaquina recibiese el tratamiento propio de una infanta portuguesa, aunque dejando que fuese

³³ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4. No se aborda todo el ceremonial ya que no es en este momento el objeto de estudio.

³⁴ Toda la documentación relativa a la firma de los acuerdos matrimoniales, tratados y poderes figura en AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4, fue publicada, parcialmente lo que afecta al infante don Gabriel por J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...*, pp. 183-200.

³⁵ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4.

ella quien determinase como debía de ser llamada, consideración que se aplicaría igualmente en el caso de Mariana Victoria. Al igual que el resto de los infantes españoles tan pronto se produjese el desposorio Mariana Victoria tendría derecho a gozar de casa propia, es decir, de su propia servidumbre, práctica que no era contemplada en Portugal ya que “tanto los reyes como los príncipes de Portugal usaban todos los mismo criados”, según informaba Fernán Núñez ³⁶. Este aspecto fue determinante en la pérdida de la casa propia de la infanta Carlota Joaquina que se había hecho acompañar por una nutrida comitiva de más de 529 personas en la que figuraron criados de la caballeriza, capilla y cámara representada por casi todos sus oficios (sausería, tapicería, cocina de estado, cecería, panetería, etc.), esta comitiva debía pasar a ser la servidumbre de la nueva infanta española, es decir de Mariana Victoria, permitiéndosele a Carlota Joaquina mantener algunos de sus criados más importantes, por un plazo mínimo de dos años o el que el rey estimase oportuno ³⁷.

La puesta en escena de las bodas entre infantes de las casas reales europeas se acostumbraba a celebrar siempre con el estreno de una o varias obras de teatro, preferentemente una ópera o zarzuela –en el caso de la corte española–, expresamente creada para la ocasión y habitualmente encargada al mejor compositor y literato de la corte. En el caso de los dobles desposorios se había procurado hasta entonces que tanto una corte como otra hiciesen su propia programación atendiendo a sus gustos, preferencias e intereses, con el fin de evitar imposiciones innecesarias que pudiesen generar conflicto político, así se había ejecutado en los desposorios hispano-franceses celebrados en tiempos de los Austrias ³⁸. El estreno de estas obras se convertía en un acontecimiento cortesano de primer orden, que permitía a la monarquía anfitriona demostrar ante sus súbditos e invitados extranjeros la grandeza de su poder, estas razones justificaban el cuidado con el

³⁶ Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III...*, p.345.

³⁷ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4. Lo único que quedó sin acordar es lo que ocurriría si en la ceremonia de entrega el rey no acudiese a Badajoz. Entre las personas que iban en su séquito y que se quedaron con la infanta figuraban su preceptor el padre Felipe de Scío, la camarista Emilia O'Densy, la moza de retrete Ana Miquelini y “seis maestros de su Alteza con los sueldos, emolumentos y gages que actualmente gozan”, lamentablemente no se especifica sus nombres, ni oficio

³⁸ C. Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid 2006; B. Lolo, “La música en la corte de Carlos II”, en *Carlos II, el rey y su entorno cortesano*, Madrid 2008.

que se programaban, ejecutaban y también la suntuosidad y lujo con el que eran habitualmente diseñadas, las representaciones con música adquirirían un papel relevante.

A pesar de esta consideración debo decir que el ambiente musical de la corte lisboeta fue determinante en la organización y programación que se hizo de la música que acompañó a los dobles desposorios, la cual adquirió un protagonismo muy relevante a lo largo de todas las celebraciones. La vida musical bajo el reinado de María I distaba mucho de la existente en el reinado precedente de su padre José I, que puede ser considerada como una de las épocas de mayor esplendor en la historia de la corte portuguesa. En tiempos del rey la actividad se asentaba en torno a su mecenazgo y a sus gustos y preferencias por la ópera italiana que sirvieron para atraer a músicos, cantores y actores de las mejores escuelas italianas³⁹. José I hizo contratar, en ocasiones por cifras astronómicas, a muchos de los cantantes italianos más célebres de su tiempo, lo que permitió escuchar en los teatros de Lisboa, a veces por una única vez, a *castrati* tan famosos como Conti, Caffarelli, Leonardo, Marucchi, Guadagni, Marchetti y Balbi⁴⁰, a diferencia de la política seguida por su padre João V que siempre prefirió contar con los músicos portugueses de su Real Capilla, así como con los de la Patriarcal, antes que contratar a músicos foráneos. Lisboa, durante su reinado, se transformó en uno de los centros musicales más importantes de Europa. Uno de sus mayores aciertos fue la relación que estableció con el compositor Jommelli al que encargó para la celebración de su cumpleaños el *Componimento drammatico rappresentato in musica* en 1751⁴¹, esta vinculación se formalizó en el año 1769 al contratarse al compositor italiano con un salario anual y la obligación de componer dos óperas al año, una seria y otra bufa para el cumpleaños del rey y la reina, compromiso que se mantuvo hasta su fallecimiento en 1774, su colaboración proporcionó a la corte lisboeta un gran prestigio.

El favoritismo de José I por la música italiana facilitó el que los músicos portugueses marchasen a perfeccionar su formación musical a Nápoles en el

³⁹ R.N. Vieira, *Para a historia do barroco musical português: (o Códice 8942 da BNL)*, Lisboa 1980.

⁴⁰ M.S. Ribiero, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX (Bosquejo de Historia crítica)*, Lisboa 1936, p. 34.

⁴¹ M.C. Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth century*, Cambridge 1989, p. 42

reputado conservatorio de Santo Onofre de Capuana, gracias a las ayudas económicas dispensadas por el monarca, tal y como sucedió con los hermanos Braz y Jerónimo Francisco de Lima, Camilo Cabral o con Sousa da Carvalho ⁴² quien tuvo como maestro a Porpora, Carlo Cotumacci ⁴³ y Dol, y por condiscípulo a Paisiello. Una vez que regresaban a Portugal eran nombrados para los cargos más representativos al frente de la real capilla o de la Patriarcal, como así sucedió con Carvalho nombrado en 1767 maestro de contrapunto de esta última institución. Las producciones líricas de estos compositores portugueses, en consonancia con su etapa de aprendizaje, se enmarcaron dentro del estilo de la ópera napolitana y crearon una escuela que tuvo su continuidad a lo largo de todo el siglo a través de sus alumnos ⁴⁴, de facto la aparición de las primeras óperas portuguesas cantadas en el idioma original y con rasgos estilísticos propios no se produjeron hasta 1793 ⁴⁵.

Todo este ambiente musical se vio profundamente modificado con el ascenso al trono de María I, la reina era tremendamente piadosa y amante de la música religiosa ⁴⁶, partidaria de las grandes ceremonias del ritual católico realizadas con todo fasto, no en vano su vocación religiosa se había visto trunca al casarse, en 1760, por razones de estado con su tío Pedro III. Las pomposas fiestas de tiempos de su padre centradas en la ópera italiana dejaron paso a una moderada actividad teatral ⁴⁷. Entre 1777-1792, fecha de su abdicación al

⁴² *Lista de alguns artistas portugueses colligida de escriptos e documentos*, Lisboa 1839, p. 58 del cardenal Saraiva. Cit. en M.S. Ribiero, *A Música em Portugal...*, p. 76.

⁴³ J. Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas da Real Camera de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa 1985, pp. 124-125, analiza cuales fueron los maestros del conservatorio durante los años en los que fueron a estudiar los músicos portugueses. Se cita por la edición portuguesa.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁵ D. Cranmer, "Opera in Portugal o portuguese opera?", en *The musical times* 135, n° 1821 (nov. 1994), pp. 692-696. Una síntesis que permite comprobar la presencia italiana en la tradición teatral lírica portuguesa desde principios del siglo XVIII y la carencia de una ópera autóctona.

⁴⁶ P. Jullian, *Las reinas muertas de Portugal*, Barcelona [1966]: "No le gustan los afeites, cree que el baile y la ópera son una invención del diablo, y no quiere escuchar más que música sacra", aunque resulta un tanto novelada la descripción está en consonancia con el resto de sus biógrafos.

⁴⁷ C. da Silva, *D. Carlota Joaquina...*, p. 15.

entrar en la fase de locura, tan sólo se representaron veintiocho óperas en los teatros lisboetas, una escasa producción si se compara con los quince años del período precedente, 1761-1776, en el que se pudieron ver sesenta y cuatro producciones ⁴⁸. Independientemente de las preferencias de la reina, no es menos cierto que José I había dejado en un importante estado de endeudamiento a la corona portuguesa, a los sirvientes de la casa real se les adeudaban más de catorce años de salario cuando la reina subió al trono, fue necesario vender parte de su caballeriza y carruajes para poder hacer frente a las cuantiosas deudas ⁴⁹, es evidente que en este estado de crisis era más aconsejable la moderación en el gasto lúdico.

Probablemente fueron las razones económicas unido al propio gusto de la reina, lo que determinó que en su reinado fuese la serenata o *serenin* el entretenimiento favorito en sustitución de la ópera, su programación presentaba algunas ventajas importantes al tener un formato más reducido, no necesitaba danzarines o extras, apenas vestuario y podía realizarse con muy pocos medios, era una especie de ópera de cámara de bajos costes ⁵⁰, probablemente esta costumbre fue introducida en la corte portuguesa por la reina María Ana de Austria que la había importado de la tradición de su Viena natal ⁵¹. En los libretos este tipo de teatro con música figuró con denominaciones muy diferentes lo que genera una gran confusión a la hora de su identificación, se puede ver escrita como *dramma per musica*, *dramma alegórico*, *cantata*, según Brito esta pluralidad de nombres se utilizaba por razones de prestigio, la obra tenía más entidad y categoría de esta manera aunque en las partituras y en los libros de cuentas sí aparece como serenata ⁵². Esta confusión se mantuvo en la prensa escrita tanto en *La Gazeta de Lisboa* como en la *Gaceta de Madrid* en donde se cita directamente como ópera, tal y como sucedió en la descripción de los festejos que allí fueron publicados.

⁴⁸ M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 57.

⁴⁹ *Ibidem*. J.V. Serrão, *História de Portugal. VI...*, p. 294, los atrasos en el pago de los salarios afectaban también a los soldados.

⁵⁰ Me refiero en todo momento a las serenatas cantadas y no a las instrumentales.

⁵¹ J. Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas...*, p. 66. Al final de estas fiestas se solían lanzar fuegos artificiales.

⁵² M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p.58.

Las bodas de Carlota Joaquina estaban programadas para los días 27, 28 y 29 de marzo, pero no pudieron celebrarse en Lisboa por encontrarse con sarampión el infante don Juan desde el 17 de marzo⁵³, no sucedió así en la corte española en la que se mantuvo la programación oficial tal cual estaba acordada⁵⁴, la entrada y funciones se retrasó hasta el 11, 12 y 13 de abril coincidiendo con los de la infanta Mariana Victoria y el infante don Gabriel⁵⁵. Este cambio de fechas, aparentemente nimio, ha dado lugar a errores importantes en algunos estudios cuya consecuencia más directa ha sido la alteración de la programación musical que se realizó durante los desposorios, ubicando la primera función de corte con la representación de *L'Imenei de Delfo* el 28 de marzo en honor de los desposorios de Carlota Joaquina⁵⁶, cuando en realidad fue el 12 de abril para las bodas del infante don Gabriel.

El ceremonial que se siguió para los desposorios de Mariana Victoria mantuvo los requisitos formales que eran obligados en este tipo de celebraciones, el día 11 por la tarde recibió la reina al embajador español para pedir la mano de Mariana Victoria, el 12 hubo capitulaciones por la mañana y por la tarde a las cuatro los reales desposorios y el 13 besamanos público y de tribunales. La primera función de corte se realizó en el palacio de Ajuda el día 12 de abril, para esta ocasión se interpretó la serenata *L'Imenei de Delfo*⁵⁷ cuyo libreto fue escrito por Gaetano Martinelli, poeta oficial de la corte portuguesa desde 1769⁵⁸. El texto alegórico abordaba la temática del amor muy en consonancia con la ocasión. La música le fue encargada a António Leal Moreira que era maestro de la

⁵³ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4.

⁵⁴ *Gaceta de Madrid*, 1 de abril de 1785, p. 208. Además de la celebración de las bodas religiosas se celebraron dos “fiestas suntuosas” en casa del embajador Lourical en Madrid para celebrar los desposorios el 28 y 29 de marzo, no se especifica si hubo o no música.

⁵⁵ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4. No obstante se celebraron en Lisboa los días de gala y luminarias en las fechas del 2,3 y 4 de abril.

⁵⁶ M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 158. De esta fuente han derivado, entre otros, el *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita*, Madrid 2006.

⁵⁷ BPA, 48-II-20/1.

⁵⁸ M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 40. Martinelli había sido contratado por José I en 1769 a petición de Jommelli pues había sido el libretista de varias de sus óperas, permaneció al servicio de la corte portuguesa hasta su fallecimiento en 1795. J. Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas...*, p. 69, por su trabajo cobró 48.S000 reales.

capilla del seminario de la Patriarcal ⁵⁹, quien escribió una “bella y agradable música” interpretada por los músicos de la Real cámara ⁶⁰. Tanto libretista como compositor estaban al servicio de la reina.

La representación se realizó en una estancia que era conocida como Sala de Música o de Serenata del palacio de Ajuda. La reina y altezas se sentaron enfrente del escenario debajo de un dosel en primer término y precedidas por una balaustrada, delante de la cual se colocó el clave y a su lado los cantores sentados, que se levantaban según les tocaba su turno de actuación, la orquesta formada por instrumentos de viento y cuerda tocaba de pie dividida en dos grupos a derecha e izquierda. Fueron ubicados en dos palcos que se comunicaban entre sí, en uno el embajador español y el francés y en el segundo los ministros, permanecieron sentados sin ser vistos por la reina y sus altezas, era la primera vez que se permitía la asistencia de ministros extranjeros en las serenatas que se interpretaban en la corte ⁶¹. La necesidad de difundir la importancia de la alianza a la que se estaba asistiendo y de su repercusión política cambió por completo una etiqueta que hasta entonces se había mantenido de forma inalterable. Aunque el lugar elegido no tenía la distribución espacial de un teatro, es evidente que se mantuvo el ritual con absoluto rigor, la colocación de la reina siguió el ceremonial acostumbrado al ubicarse bajo dosel y en un plano dominante que reflejase con claridad su jerarquía, de esta manera podía ser vista por todos y a su vez no ser importunada con la visión de ningún súbdito, del mismo modo que se ejecutaba en los oficios religiosos celebrados en la Real Capilla. Se asistía a una liturgia en la que la ubicación de la reina cumplía un papel de exaltación de la monarquía, mientras que ella se encontraba sentada, el resto de los asistentes permanecían de pie sin diferencia “alguna de personas, ni clases” ⁶²,

⁵⁹ M^a F. Cidrais, “Biography Antonio Leal Moreira”, en *The symphony in Portugal*, Nueva York 1983. Moreira dirigió además el teatro de la Rua dos Condes y el de San Carlos cuando fue creado, era un compositor experimentado en música teatral, a él se deben las primeras obras de teatro lírico escritas en portugués *Sabia Enamorada* (1793) y *A Vingança da Cigana* (1794), que fueron representadas en el teatro de San Carlos.

⁶⁰ *Noticia das funciones e festas com que em Madrid se celebraron o Desposorios da Sereníssima Senhora Infanta D. Carlota Joaquina...*, Lisboa 1785, p. 12.

⁶¹ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4, fol. 15. Esta asistencia de ministros extranjeros fue precisamente la que propició la construcción del nuevo palco.

⁶² *Ibidem*.

en clara actitud de respeto. De esta manera la obra de teatro lírico se representaba en primera instancia para ella que era quien ejercía las funciones de patronazgo, a la vez que servía de clara propaganda del poder de la monarquía portuguesa.

L'Imenei de Delfo es anunciado en su libreto como un drama lírico alegórico aunque en realidad es una serenata. Se estructura en una sinfonía de apertura y un único acto dividido en trece escenas ⁶³, el estilo es claramente el de la ópera napolitana que Moreira tuvo ocasión de aprender con el maestro de capilla de la Patriarcal, Sousa da Carvalho que había estudiado en Nápoles ⁶⁴. Por la descripción de cómo fueron colocados los instrumentos y los cantantes se puede deducir que la obra no fue representada, es decir escenificada, sino solamente interpretada en versión concierto, práctica que era por otra parte la usual en este tipo de género lírico.

El día 13 de abril se procedió a la segunda función de corte que se realizó en el Palacio del Rocío, la nueva sede del embajador español, el conde de Fernán Núñez, solicitó a la reina María I le adjudicase un palacio más representativo del que tenía por residencia en Lisboa, petición que le fue concedida otorgándosele el palacio del Inquisidor general, situado en la Plaza del Rocío que se encontraba por entonces vacante. El palacio fue engalanado, pintado y redecorada su fachada en consonancia con la importancia de las celebraciones ⁶⁵ (Ver figura). Dos fueron las obras de estreno que encargó Fernán Núñez, una para la celebración de cada desposorio. En esta ocasión el tema elegido fue el de *Le nozze d'Ercole ed Ebe* ⁶⁶ al que puso música Jerónimo Francisco de Lima maestro del seminario de la Patriarcal y compositor de la Real cámara, que escribió la música en cuarenta días ⁶⁷. El libreto que se repartió entre los asistentes fue encargado

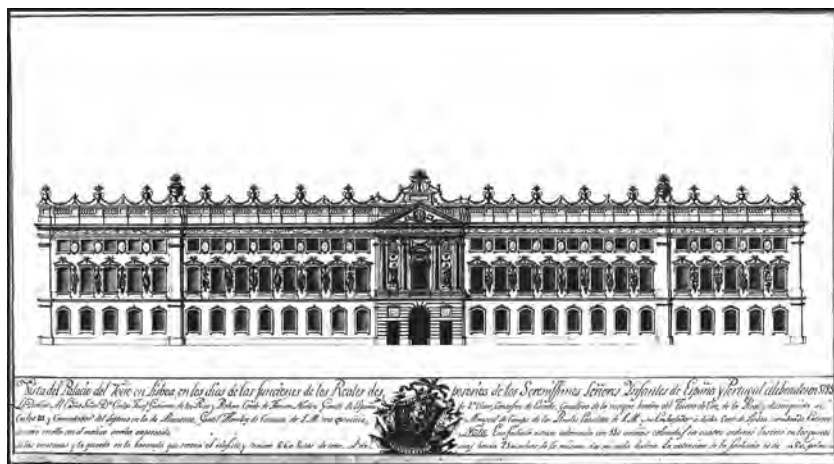
⁶³ BA, 48-II-20/1. No se conserva un duplicado de esta obra en la Biblioteca del Palacio Real, a diferencia de lo que sucede con las restantes. Ver *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita...*

⁶⁴ E. Vieira, *Diccionario Biographico de musicos portugueses*, Lisboa 1900, p. 66.

⁶⁵ BNE, Goya Dib/18/1/7848: *Vista del Palacio del Rocío en Lisboa los días de funciones de los Reales desposorios de los Serenísimos Señores Infantes de España y Portugal celebrados en 1785*. Grabado en el que se puede ver la fachada engalanada.

⁶⁶ BA, 48-II-2/3; BPRM, MUS/Mss/144 v.1 y MUS/Mss/145v.2, ed. moderna de la obertura a cargo de L.P. Leal, Lisboa 1973.

⁶⁷ AHN, Estado, leg. 2581, 69.



por Fernán Núñez a un literato de Roma que es anunciado en la edición impresa como de autor desconocido⁶⁸. El tema de la apoteosis de Hércules y su matrimonio con Hebe estuvo muy presente en el teatro barroco, era muy adecuado para unos desposorios entre príncipes pues permitía establecer paralelismos entre el poder de la divinidad y el de la monarquía, a los mortales más destacados les correspondería la apoteosis tras su fallecimiento al igual que al héroe de la mitología clásica. Este tema ya había sido utilizado en ópera por otros compositores precedentes como Porpora (1744) y Gluck (1747)⁶⁹.

La obra se estructuró en una sinfonía de apertura y dos actos con una duración de dos horas⁷⁰, que “mereció a todos un general aplauso”⁷¹, el estilo una vez más fue el de la ópera napolitana pues Jerónimo de Lima se había educado en el conservatorio de S. Onofre de Padua de Nápoles. A pesar de ser una serenata en el libreto figuró como “*cantata a cinque voci*”, atendiendo a sus personajes Ebe, Ercole, Giunone, Amore, Giove, en estas fechas las diferencias entre

⁶⁸ Se conservan ejemplares del libreto en Madrid en BNE, T/13408.

⁶⁹ E.M. Moorman y W. Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid 1997, p. 182.

⁷⁰ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4. Empezó a las nueve y media y terminó a las doce después de media hora de descanso.

⁷¹ AHN, Estado, leg. 2581, 69.

serenata y cantata profana eran difíciles de delimitar y por tanto fáciles de confundir pues ambas se caracterizaban por no ser representadas tal y como sucedió en esta ocasión ⁷².

Además de la serenata hubo baile en la misma sala después de la cena que se abrió con el embajador y la Sra. Marquesa de las Minas, era la más antigua por rango, entrando a bailar unos *minuetes*, es decir danzas francesas, el resto de las damas sucesivamente ⁷³. El embajador contó para la ocasión con un grupo posiblemente de sesenta músicos ⁷⁴, una formación muy grande que evidenciaba la importancia que se le quiso dar al evento, además de la serenata y el baile, en los jardines se pudieron escuchar coros de música al lado del arco triunfal de la entrada lo que permitió al pueblo que se encontraba fuera, en la plaza, disfrutar de la celebración ⁷⁵.

A pesar de que los festejos se celebraron en casa del embajador español la etiqueta por la que se rigieron fue la portuguesa que una vez más se impuso con rigor, en estas ocasiones la asistencia a los festejos era totalmente restringida y en el caso de la corte portuguesa sólo podían estar presentes las damas que concurrían a palacio y los “fidalgos”, es decir, la primera nobleza (duques, marqueses y condes), los nobles de menor rango no tenían cabida. La intención de Fernán Núñez fue la de invitar además a los representantes de los dos primeros tribunales do Paço, el equivalente al Consejo de Castilla, a los de Hacienda, y a los presidentes y ministros de otros tribunales superiores al igual que se hacía en la corte española, consultada verbalmente la reina estimó que “aquí no era costumbre convidarlos con los Fidalgos” ⁷⁶, el embajador español tuvo que aceptar esta imposición.

Es evidente que toda la celebración estuvo dirigida indirectamente por la reina a pesar de no encontrarse presente y que ésta se realizó siguiendo la etiqueta

⁷² Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III...*, p. 72. Indica que se conserva en la citada Biblioteca la partitura para veintitres instrumentos de una serenata titulada *Le Nozze d'Ercole*.

⁷³ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4. El baile duró hasta las siete de la mañana.

⁷⁴ AHN, Estado, leg. 2581, 69. Se instaló al lado de la cocina un comedor con una mesa para sesenta comensales, los primeros en ser servidos fueron los músicos, después el resto del servicio.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ AHN, Estado, leg. 2581, fueron invitados a las celebración 100 mujeres y 388 hombres.

portuguesa en todos sus pormenores, es muy posible que la elección del compositor Jerónimo de Lima, que estaba a su servicio, fuese también sugerido por ella. La *Gazeta de Lisboa* recogía el éxito de esta representación con todo lujo de detalles, además de destacar la magnificencia, brillantez y el buen gusto del embajador español sentenciaba que todo había servido para dar “gloria a la Nación portuguesa”, sin hacer ninguna referencia hacia la corte española⁷⁷, o en su defecto a la bonanza que suponía la alianza para ambas monarquías, este tipo de valoraciones interesadas estuvieron muy presentes a lo largo de todas las celebraciones en la prensa oficial portuguesa. A diferencia de Lisboa los desposorios que se celebraron en Madrid se limitaron a tres días de gala y luminarias y a un *Te Deum* cantado en Atocha en acción de gracias⁷⁸.

Pocos días después, el 27 de abril, iniciaba Carlota Joaquina desde Aranjuez el viaje hacia Portugal para proceder a la entrega y al intercambio de princesas, este tipo de viajes servían para facilitar el contacto de la realeza con sus súbditos, los desposorios tenían una doble dimensión pública: la que se organizaba en torno a la corte con un carácter restringido y a la que sólo los elegidos eran invitados a participar y la que tenía una dimensión social y abierta en la que podía participar todo el mundo. La primera parada importante fue Toledo en donde llegó el 27 de abril, en su catedral se cantó un *Te Deum* y una *Salve* para festejar los desposorios, y por la tarde en su cuarto se interpretó una serenata de la que desconocemos título y autor⁷⁹. El recorrido hacia Badajoz, en donde se produjo el intercambio de princesas el 8 de mayo en Vila Viçosa⁸⁰, se realizó a través de Talavera, Oropesa, Trujillo, Miajada, etc., en todo momento recibió las muestras de júbilo del pueblo que buscó agasajarla organizando corridas de toros, diversión a la que era muy aficionada, además de danzas bailadas por los labradores (Jaraicejo) y coros de música que amenizaron sus noches

⁷⁷ *Noticia das funciones e festas...*

⁷⁸ *Gazeta de Lisboa*, 19 de abril.

⁷⁹ AGP, Infante don Gabriel, Anexo 4: *Relación exacta de los Desposorios de los Infantes de España y Portugal, doña Carlota Joaquina, don Gabriel, don Juan y doña Mariana Victoria celebrados en Madrid el día 27 de marzo de 1785 y en Lisboa el 11 de abril del mismo... Remítela con una carta un español comisionado en dichas funciones en esta Corte a un amigo suyo residente en la de Madrid.*

⁸⁰ S.M. Pereira, *D. Carlota Joaquina...*, p. 27, adelanta esta fecha al 8 de marzo, es un error de interpretación de fechas

(Mérida y Trujillo), nada destacable. Este recorrido y los gestos de agasajo se mantuvieron exactamente igual en el viaje de retorno de la princesa portuguesa Mariana Victoria hacia Madrid, con la única diferencia de que las corridas de toros fueron suprimidas por no ser de su agrado ⁸¹. En la celebración de los desposorios era fundamental que todos los súbditos se sintiesen parte activa en el proceso, pues ello reforzaba la imagen de la monarquía que gracias a estos acontecimientos establecía un nuevo sistema de comunicación de la política que se ejecutaba bajo su gobierno, sin embargo, el grado de participación popular en el caso de los súbditos españoles fue muy poco significativo en cuanto a la celebración de festejos importantes si se compara con Portugal cuyo pueblo celebró en casi todo el país el feliz acontecimiento a lo largo de todo el año 1785, con misas, representaciones teatrales, vuelos aerostáticos, corridas de toros y óperas, como lo evidenciaron las fiestas organizadas con música en la universidad de Coimbra ⁸², Torre de Moncorvo, Oporto, Guarda, Torres-Nuevas, Valencia del Miño o Villa Real en cuyo magnífico Teatro se representaron dos óperas, en tres noches diferentes, en el mes de diciembre ⁸³.

El 9 de junio llegaba a Lisboa Carlota Joaquina, por la tarde se procedió a la ratificación del matrimonio que se celebró con toda magnificencia en la capilla Real del palacio de Ajuda en donde fue interpretado un *Te Deum* cantado por los músicos de la Patriarcal, y que contó con la presencia de la familia real, jefes de palacio, “damas y demás personas de la corte a quienes se avisa para semejantes funciones”. Ofició de párroco el cardenal Patriarca asistido de los principales eclesiásticos ⁸⁴. El conde de Fernán Núñez preguntó al ministro Aires de Sá si podía asistir a la función religiosa al igual que se hacía con los embajadores extranjeros en la corte española, consultada la reina no tuvo ningún inconveniente, sin embargo el rey estimó que no era costumbre toda vez que ya estaba hecha la entrega de la infanta. Al no tener una respuesta oficial Fernán Núñez se dejó ver en las tribunas próximas a la capilla por ver si se resolvía su petición favorablemente, el testimonio del conde en escrito dirigido a Floridablanca el 17 de junio es suficientemente elocuente:

⁸¹ *Gaceta de Madrid*, 6, 10, 14, 20 y 24 de mayo de 1785, 8 de junio de 1785.

⁸² *Gazeta de Lisboa*, 23 de abril. Se cantó un *Te Deum*.

⁸³ *Gazeta de Lisboa*, 17 de diciembre de 1785. Ver además para todos los desposorios celebrados la *Gazeta de Lisboa* del 18 de junio (Coimbra), 9 de julio (Portalegre), 16 de julio (Oporto), 4 de agosto (Torres Novas, hubo festejos durante once días).

⁸⁴ AHN, Estado, leg. 2581, 124.

Observé en efecto que el Sr. Sá luego que me descubrió se ocultó quanto pudo y que la reyna diciendo algo à la princesa hacía demostración como de haberlo deseado sin determinarse a resolverlo ⁸⁵.

Después del besamanos general, hubo luminarias y por la noche se procedió a festejar el acontecimiento en el teatro antiguo del palacio de Belem ⁸⁶, para esta tercera función de corte se le encargó al maestro de música de los infantes João de Sousa Carvalho que escribiese una ópera, el tema elegido fue *Nettuno ed Egle* ⁸⁷, al igual que sucedió con el resto de las obras que se pudieron escuchar a lo largo de los festejos, fue de autor desconocido ⁸⁸. La obra es una *favola pastorale* que se inicia con una obertura a la italiana y dos actos ⁸⁹, en la que intervienen Tirsi, Egle, Eurilla, Proteo, Aminta y Montano, todos los personajes fueron interpretados por voces de soprano independientemente de que hiciesen el papel de hombre, excepto Montano que fue cantado por un tenor, estos cantores formaban parte de la Real Capilla. La prohibición de que las mujeres cantasen en el templo se mantenía todavía en la corte portuguesa lo que obligaba a que los papeles femeninos fuesen representados por castrados para poder realizar las voces agudas, cuando se contaba con la capilla. La práctica de la castración había estado muy de moda en la primera mitad de siglo en toda Europa, pero en la década de los años ochenta entró en decadencia

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Erróneamente sitúa Brito la representación de esta ópera en el palacio del conde de Fernán Núñez, rompiendo por completo lo que fue el desarrollo de toda la programación de los festejos. M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 159.

⁸⁷ BA, 48-I-41: *La Musica, è del Sig. Giovanni de Sousa Carvalho, maestro delle LL.AA.RR. il Serenísimo Principe del Brasile, ed Infanti di Portogallo*. Aparece con el nombre italianizado, este criterio se mantuvo en el resto de las obras que se representaron tanto en Lisboa como en Madrid y para todos los festejos de ambos desposorios. BPRM, MUS/Mss/105 v.1 y MUS/Mss/106 v.2. Ver *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita...*, pp. 90-91.

⁸⁸ AHN, Estado, leg. 2581. Se conservan ejemplares además del libreto en BA, 154-III-10, n° 29; Fundación Calouste Gulbenkian (Servicio de Música); Biblioteca Nacional de Lisboa; Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Coimbra.

⁸⁹ BA, 48-I-41. Existe otro ejemplar en BPRM, MUS/Mss/105v.1 y Mss/106 v.2. *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita...*, pp. 90-91. Encuadernación portuguesa del siglo XVIII en tafilete rojo con hierros dorados. Se repite en los dos volúmenes de la obra.

gracias a la bula papal de Clemente XIV de 1769 que prohibía la castración y permitía que en los templos fuesen las mujeres las que interpretasen las partes de tiple o contralto ⁹⁰, razón que fue determinante en la progresiva desaparición de la histórica práctica de la castración ⁹¹. Fue necesario recurrir además a 33 soldados que hicieron de extras ⁹².

A diferencia de las precedentes y al tratarse de una ópera la obra contó con decoraciones que corrieron a cargo del arquitecto de teatro Giacomo Azzolini, la maquinaria fue realizada por Petronio Masón y el vestuario por Paolo Solenghi, todos ellos al servicio de la reina ⁹³, es decir que sí fue una obra representada y además con gran aparato escénico. En el intermedio se representó un baile que fue coreografiado por Pietro Colonna ⁹⁴, caso excepcional pues durante el reinado de María I se suprimió el cuerpo estable de ballet, en mayo de 1778 se dieron por terminados los contratos de Luigi Bellucci y Luigi Bardotti y en 1779 el de Gerardo Cavazza los últimos danzarines, a partir de ese momento las colaboraciones se produjeron de forma accidental y para ocasiones muy concretas tal y como sucedió en los años de 1780, 1785 en el caso que nos ocupa y en tres ocasiones más entre 1789-1791 ⁹⁵.

⁹⁰ A. Martín Moreno, *Historia de la música española. 4: Siglo XVIII*, Madrid 1985, p. 26.

⁹¹ A pesar de la bula papal de Clemente XIV esta situación todavía se siguió manteniendo también en la Real Capilla de la corte española hasta entrado el siglo XIX. Ver B. Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670-1738)*, Madrid 1990, pp. 60-61.

⁹² Archivo Histórico do Ministerio das Finanças (Arquivo da Casa Real), Caixa 258. Cit. en M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 72.

⁹³ *Neptuno ed Egle/ Favola Pastorale per Musica/ da Rappresentarsi/ nel Real Teatro dell'Ajuda/ per celebrare/ /gli augustissimi spozalizi/ de'Serenissimi Signori/ Infanti/ de Portogallo, e di Spagna/ Don Giovanni/ con/ Donna Carlota/ Gioacchina, /e Donna Mariana/ Vittoria/ con/ Don Gabriela Antonio/ La primavera/ Dell'Anno 1785. Nella Stamperia Reale.*

⁹⁴ *Ibidem*. Figura toda la compañía de baile compuesta por Gio Gabriela Isidoro Duprè, Pietro Bachini, Antonio Villa, Incola Ambrogini, Sebastiano Ambrogini, Giambattista Fambò, Incola Midossi también al servicio de la reina al igual que Pietro Colonna, como se puede observar casi todos son bailarines italianos, algunos de ellos permanecían en la corte y eran llamados para la ocasión. M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 70.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 58.

El estilo que Sousa imprimió a la ópera fue el napolitano, aprendido en su estancia en el conservatorio de S. Onofre de Nápoles, y obtuvo gran éxito por parte del público, el juicio laudatorio quedó recogido en la *Gaceta de Madrid* el 14 de junio:

Neptuno y Egle, cuya exquisita musica había compuesto Juan de Souza Carvalho, maestro del príncipe del Brasil y del Sr. Infante D. Juan. Las decoraciones teatrales y los vestidos fueron también de muy buen gusto, correspondiendo toda la ejecución del drama a los desvelos de los sujetos empleados en dirigirlo ⁹⁶.

Neptuno ed Egle fue representado en dos ocasiones distintas para conmemorar estos desposorios, en el palacio de Belem el 9 de junio y el 11 de junio se repitió en el palacio de Ajuda ⁹⁷, realmente fue un caso excepcional esta doble representación, sobre todo por tener que cambiar de teatro en tan poco tiempo con todos los inconvenientes de montaje que ello conllevaba, posiblemente al ser la única ópera que hubo en toda la programación se generó esta distinción. A lo largo del año volvió a programarse el 5, 6, 17 y 18 de diciembre en el teatro de Ajuda ⁹⁸, lo que evidencia que fue una ópera de gran trascendencia al ser vista seis veces en un año. Su representación dio lugar nuevamente a una protesta oficial por parte de Fernán Núñez de carácter diplomático que le fue notificada al ministro Aires de Sá y también a Floridablanca, en esta ocasión relativo al trato recibido por su mujer, la condesa, en el palco de la ópera ya que se había visto desplazada por la camarera mayor al no colocarse ésta a su derecha como exigía la etiqueta, a lo que se sumaba que no le cedía el paso en las puertas, el propio embajador francés había hecho notar esta alteración. La camarera argumentaba que era correcta su actuación pues en la ocasión representaba “a sus amas”, por el contrario Fernán Núñez interpretaba que el cambio en la etiqueta era premeditado y que podía deberse a que en la corte española las camareras no cedían el paso en las puertas a las embajadoras, aspecto que había sido notificado de forma molesta por el embajador portugués Lourical en

⁹⁶ *Gaceta de Madrid*, 14 de junio, p. 397; AHN, Estado, leg. 2581, el conde de Fernán Núñez era de la misma opinión.

⁹⁷ AHN, Estado, leg. 2581, 125. Esta fecha no es recogida por M.C. Brito, *Opera in Portugal...*, p. 159.

⁹⁸ *Ibidem*.

relación con su esposa ⁹⁹. Los roces en torno a la etiqueta fueron constantes y evidenciaron no sólo formas diferentes de actuación cortesanas, sino una pugna interna entre ambas monarquías por el control de unas celebraciones que trascendieron la dimensión lúdica y social para convertirse en un acto de ejercicio de poder.

Días después, el 15 de junio, se celebró en el Palacio del Rocío una nueva serenata encargada por el conde de Fernán Núñez al compositor italiano Giovanni Cavi, maestro de capilla romano ¹⁰⁰ con el título de *Il ritorno di Astrea in terra* ¹⁰¹, también con libreto de autor desconocido. Por si la obra no llegaba a tiempo, como así sucedió al final, le fue encargada también su composición a José Palomino ¹⁰², violinista que entró a trabajar en la real cámara del rey José I en 1774, procedente de la Real Capilla de Madrid ¹⁰³, es decir, se buscó a un músico igualmente vinculado con la casa de la reina pero que tuviese un origen español. Es más que probable que esta petición fuese expresamente realizada por Fernán Núñez que quiso evitar la imposición de un compositor portugués por parte de la reina como había sucedido en la ocasión precedente, solo así puede explicarse que se contase con un músico cuyo prestigio se asentaba en su virtuosismo como violinista, es decir por ser un excelente instrumentista, pero no como compositor, su experiencia en el campo de la música

⁹⁹ AHN, Estado, leg. 2626, 125.

¹⁰⁰ Figura con este cargo sin mayor especificación en el libreto del intermezzo *Il geloso stravagante* al que puso música. Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III...*, p. 344, informa que la ópera compuesta por Giovanni Cavi se localizaba en la biblioteca del conde.

¹⁰¹ BA, 45-IV-24 y 45-IV- 25; BPRM, MUS/Mss/112 v.1 y Mss/113 v.2. Ver *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita...*, pp. 344-345. Encuadernación portuguesa en tafilete rojo está dedicada a la Princesa de Asturias.

¹⁰² BPRM, VIII/10331 y I/L/881. *Il ritorno di Astrea in terra: dramma per musica: per i lietissimi, e faustissimi sposalizi, dell'augusta Infanta di Spagana d. Carlotta Gioacch[In]a coll'Infante augusto di Portogallo D. Giovanni. Dell' augusta Infanta di Portogallo D. Mariana Vittoria coll'Augusto Infante di Spagna D. Gabrielle Antobio, 1785 composta per il sig. Giuseppe Palomino virtuoso instrum[en]t[ist]a della R[ea]l Cam[ar]a de S.M.F. Lisboa: Nella stamperia patr. di Francesco Luigi Ameno, 1785.*

¹⁰³ AGP, Carlos III, leg. 247. José Palomino entró en el servicio de la Real Capilla en 1770, en diciembre de 1773 desapareció sin permiso y en enero de 1774 se le dio por baja sacándose su plaza a concurso por oposición: "A dn Joseph Palomino, otro con 7.500rs al año; no se libra su haver por haverse ausentado sin licencia".

teatral era modesta y se limitaba a la creación de diez tonadillas, obras de teatro breve, que habían sido representadas en los teatros urbanos de Madrid entre los años 1766 y 1775 ¹⁰⁴ una producción muy limitada, se desconoce que hubiese compuesto alguna obra desde su llegada a Lisboa.

Una vez más se plantea esta obra en el libreto como *dramma per musica*, cuando en realidad *Il ritorno di Astrea in terra* es una serenata a cinco voces con la estructura convencional en este tipo de obras de obertura y dos actos. A diferencia de las anteriores junto a los personajes mitológicos (Astrea, Mercurio, Giove), se incorporó al Genio Lusitano y al Genio Ibero cuyas intervenciones se centraron en laudar los desposorios y los beneficios de esta unión para las dos coronas ¹⁰⁵. En el recitativo central del primer acto que canta el Genio Ibero se insistía en dos aspectos fundamentales con un claro mensaje hacia la corte portuguesa, por un lado en el conocimiento que debía de tener la infanta Carlota Joaquina sobre España, en clara alusión a que después de los desposorios ésta se convertiría en la representante de la monarquía española en la corte portuguesa, para elogiar en un segundo momento el buen gobierno del monarca Carlos III. Sabiamente Palomino supo reflejar el contenido del texto con un recitativo que no se centró tanto en el interés artístico de la música, como en subrayar la claridad expositiva del texto y de su mensaje intrínseco, loar a la monarquía española. No fue éste el único momento de la obra con una intencionalidad alusiva, en el quinteto de cierre del primer acto cantado por todos los personajes a modo de coro se alababa y glorificaba la unión de las dos coronas, que debía de servir para que reinasen in “*tutto il mondo*”, recordando que una de las funciones de los matrimonios reales era precisamente la reorganización de los espacios territoriales coincidiendo con la voluntad conjunta de que ambos reinos acabasen gobernados por una misma corona la de Borbón o la de Braganza, pero este tipo de alusiones servía además para acentuar el valor político y el poder de la alianza.

La obra fue del gusto del público y el cronista dejaba constancia de esta buena impresión en la *Gaceta de Madrid* del 5 de julio:

¹⁰⁴ J. Subirá, *Catálogo de la sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid 1965, pp. 238-239.

¹⁰⁵ *Gaceta de Madrid*, 5 de julio de 1785. El recurso a estos Genios en representación de ambas monarquías fue más tarde utilizado por Fernán Núñez en la medalla conmemorativa que mandó acuñar a sus expensas y que sirvió de regalo en los últimos festejos que organizó.

La música, composición de D. Joseph Palomino, de nación español, y profesor de violín al servicio de S.M. Fidelísima, mereció los mayores elogios y es digna de especial mención. Su conformidad con la letra, el gusto, la novedad y el juego de los instrumentos parecido al del famoso Jommelli, ejecutado por una orquesta numerosa y escogida, y cinco cantores de los más sobresalientes correspondieron plenamente a las ideas del compositor ¹⁰⁶.

La comparación con el compositor italiano Jommelli fue tremendamente laudatoria para Palomino, a quien casi no se le conocía en su función de compositor ¹⁰⁷. Jommelli no sólo había sido un compositor de prestigio, sino también una autoridad en los muchos años que había estado al servicio de José I, era por tanto el referente más conocido por todos en la corte portuguesa y sobre todo el de mayor autoridad.

Al igual que en la ocasión precedente el conde envió 12 ejemplares del libreto de la serenata encuadernados en tafilete al rey y demás personas reales, 24 para los oficiales de las dos Secretarías de Estado y otro número importante para los restantes secretarios en una encuadernación más modesta. Hizo llegar igualmente ejemplares a Nápoles y a París para el conde de Aranda ¹⁰⁸. La celebración de los desposorios era ante todo una cuestión de estado, y de forma sistemática el conde fue enviando la información a Floridablanca, en buena medida para rendir cuentas, pero por otro lado para dejar constancia de la dimensión política del enlace, esta convicción quedó recogida en el tono de toda la correspondencia en la que el conde de Fernán Núñez hizo gala de un ejercicio diplomático ejemplar, en sus escritos la voluntad de facilitar el acercamiento entre ambas coronas y reforzar la alianza estuvo siempre muy presente por encima de las diferencias. Su brillante gestión fue recompensada por el monarca Carlos III con el nombramiento de consejero de estado.

¹⁰⁶ *Gaceta de Madrid*, 5 de julio de 1785.

¹⁰⁷ Está pendiente todavía la realización una buena biografía de este compositor que en 1808, huyendo de la invasión francesa, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. La serenata *Il ritorno di Astrea in terra* no figura *de facto* en ninguno de los estudios sobre su obra. Se conserva de este compositor en Lisboa en BA, 54-X-37 (22), una sonata *per piano forte* también desconocida. Para un primer acercamiento biográfico L. Siemens, "Palomino, José", en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española...*, Madrid 2001, 8, pp. 413-414.

¹⁰⁸ AHN, Estado, leg 2581, 125, 126.

Una vez finalizados los festejos oficiales de los desposorios fue el momento en el que el embajador Fernán Núñez decidió romper todo el protocolo, celebrando una tercera fiesta con un baile de máscaras en la noche del 18 de junio, en la que se pudo escuchar una serenata de título y autor desconocido, después de la cual hubo baile de contradanzas y además música de instrumentos de viento en el jardín junto al pabellón. En esta ocasión fue la etiqueta de la corte española la que rigió el evento, contándose con la presencia de todas aquellas autoridades que no se había podido invitar en las ocasiones precedentes y que sumaron un total de 900 invitados tal y como publicaba la *Gaceta*:

Como para las dos funciones de Corte no podía el Sr. Embaxador convidar las personas de otras clases nacionales y extranjeras, à quienes deseaba obsequiar, dispuso la tercera [fiesta] en la noche del 18 con un bayle de máscara ¹⁰⁹.

Sin dudarle las fiestas celebradas en casa del embajador español fueron el gran acontecimiento social y artístico de ese año y sirvieron para reforzar el prestigio de la diplomacia española ¹¹⁰, que quiso ser reconocido con un regalo por parte de la reina. El presupuesto con el que contó el embajador para los festejos se limitaba a diez mil doblones sencillos, y otros diez mil más como máximo de gasto extraordinario que deberían de ser adelantados por él, desde el primer momento fue consciente de que la cantidad era algo escasa para que las fiestas se hicieran “con todo lo que se debe a su Real Persona”, pero era voluntad del rey Carlos III que no hubiese mucho dispendio, muy en consonancia con el carácter que imprimió a los desposorios:

mediante que el estado de nuestras cosas pide se observe la mayor economía para ocurrir a otros objetos importantes de la Corona y al pago de sus deudas” ¹¹¹.

A pesar de la medida propuesta por el monarca y de las razones de estado esgrimidas, el gasto se disparó de forma ostentosa ascendiendo a 3.661.177 reales ¹¹²,

¹⁰⁹ *Gaceta de Madrid*, 5 de julio de 1785.

¹¹⁰ *Gazeta de Lisboa*, 15 de abril de 1785. Suplemento A' *Gazeta de Lisboa* nº XV.

¹¹¹ AHN, Estado, leg. 2581, 2. Aranjuez 16 de diciembre de 1784.

¹¹² AHN, Estado, leg 2581. Carta dirigida a Floridablanca, Lisboa 11 de agosto de 1785. El propio embajador reconocía:

estando aun pendientes de contabilizar los regalos, tanto de las personas reales como del resto de los invitados, además del ajuar y la entrada pública, solamente en lo que afectó a las representaciones con música, su dispendio fue el siguiente:

Gasto de la composición de la letra, Musica de las dos serenatas, su impresión, copias, ensayos y funciones a razón de 320 rs cada instrumentista las noches de función, 80 cada uno de los ensayos, 160 los del baile, y jardín, 240 los del arco, y 90 doblones las voces por ambas funciones y los ensayos 5.922.490 maravedíes ¹¹³.

La quinta y última función de corte fue la única que se hizo en Madrid, precisamente en casa del embajador portugués Lourical el 5 de julio de 1785, el encargo de escribir la música de una serenata a cuatro voces bajo el título de *El Parnaso* ¹¹⁴ recayó en el italiano Francesco Piticchio, maestro de la capilla palermitana, que en estos momentos se debía de encontrar de paso por Madrid según sus biógrafos, pues en 1785 estaba en Dresde trabajando y en 1786 entró a prestar sus servicios en la corte de Viena ¹¹⁵. Considero que las razones de su elección hay que buscarlas en el hecho de haber sido también maestro en el conservatorio de S. Onofre de Nápoles, al que iban a estudiar los músicos portugueses, posiblemente su elección llegase una vez más sugerida desde Lisboa. Es evidente que no se quiso contar con ninguno de los compositores de prestigio que existían en la corte española y que trabajaban tanto al servicio directo del

Yo hubiera celebrado que un menor dispendio hubiese sido compatible con el lucimiento, y decoro indispensable en una comisión tan importnate, y de tal naturaleza, pero no me fue posible por más que he procurado.

En total se le adeudaron al embajador 1.266.404rs.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ BPRM, MUS/Mss/148. Ver *Catálogo de la Real Biblioteca. XV: Catálogo de Música Manuscrita...*, p. 1195. Encuadernación en tafilete rojo con hierros dorados. Se conserva otra copia en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹¹⁵ S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Londres 1981, vol. 14, p. 790. En la BNE, Mp/2430/5, se conserva de este compositor una colección de *Seis quintetos a dos violines, dos violas y violoncello/ del Signore Francesco Piticchio, Maestro di Cappella Palermitano. Presso Giovanni André [ca. 1785]*. Por la coincidencia de fechas es muy posible que fuesen también compuestos para las celebraciones, al igual que las dos *Sinfonías* que se conservan en el Archivo General de Palacio. J. Peris Lacasa (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1993, p. 456.

monarca como en los teatros de Madrid, músicos como Laserna, Rosales, Moral, Lidón, etc., que en otras ocasiones habían prestado sus servicios para responsabilidades semejantes, hubiesen sido una excelente elección, pero la necesidad de adecuar los festejos al estilo musical imperante en la corte portuguesa, es decir al de la ópera italiana, obligaba a contar con la colaboración de músicos italianos preferentemente.

Una vez más la corte portuguesa quiso destacarse en estas celebraciones invitando a dos mil personas, el embajador tuvo que construir un teatro en los jardines que permitiese acoger a tan numeroso público, su rico engalanamiento fue minuciosamente descrito en la *Gaceta de Madrid*. Esta fiesta era la última que se realizaba y Lourical conocía muy bien el gran éxito que habían tenido las serenatas interpretadas en casa del embajador español Fernán Núñez en Lisboa, razón por la cual quiso abiertamente superarlas, no sólo en cuanto al engalanamiento y número de invitados sino, sobre todo, a través del contenido y mensaje de la obra representada. Esta serenata dio lugar a dos ediciones del libreto de autor desconocido, la primera con el texto completo en versión bilingüe: italiano-español ¹¹⁶ (Ver figura), la traducción facilitaba la comprensión del texto y se justifica posiblemente por el hecho de haberse perdido la tradición de ver



¹¹⁶ BNE, Cervantes T/845. *El Parnaso. Serenata que se ha de cantar en obsequio de los desposorios de los Serenissimos Señores infantes de Portugal y España [...]*, Madrid 1785.

obras de teatro y óperas cantadas en italiano, toda vez que estaba prohibido por Carlos III desde 1777 la representación en otra lengua que no fuese el castellano en los teatros urbanos de la corte, prohibición que no quedó levantada hasta 1787 con la recuperación de la programación de ópera italiana en el teatro de los Caños del Peral ¹¹⁷.

En la segunda edición en español, a modo de separata, se describía todo el programa iconográfico-mitológico de la decoración del gran salón en el que se había representado la serenata, escrito por el grabador Hipólito Ricarte ¹¹⁸. Al principio de esta edición se incorporaba un último número cantado a modo de ampliación en el que se cambiaron por completo los personajes de la primera parte, mientras que el resto de la serenata estaba escrita para cuatro personajes mitológicos Apolo, Euterpe, Melpomene e Imeneo, cuyo drama giraba en torno a la oportunidad de como transmitir al Parnaso la felicidad reinante por los desposorios y a quien le correspondía hacerlo. En esta nueva edición estos personajes eran sustituidos por los cuatro continentes del mundo conocidos en esta época: Europa, África, América y Asia, incorporándose además un coro de pastores. Este último número se convirtió en una loa a la monarquía portuguesa y en toda una declaración de intenciones, cada uno de los continentes iba festejando la alianza interviniendo con un aria, en cuyo texto se destacaba el poder de Portugal en el mundo entero. El primer número de apertura fue cantado por el coro a gran orquesta, que destacaba el papel de la reina portuguesa a quien se responsabilizaba como benefactora de la feliz unión entre ambas monarquías y por tanto se le adjudicaba el protagonismo político, a la vez que se mencionaba a Portugal como el reino de la paz, en clara alusión tanto a su buen gobierno ¹¹⁹

¹¹⁷ B. Lolo, “Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765)”, en J. Álvarez Barrientos y B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 2008, p. 45.

¹¹⁸ *Serenata que se ha de cantar en el salon del excelentísimo Señor Embaxador de Portugal en esta Corte de Madrid, con el plausible motivo del doble desposorio de los Señores Don Juan, Infante de Portugal con Doña Carlota Joaquina, Infanta de España, y Don Gabriel Antonio, Infante de España con Doma Mariana Victoria, Infanta de Portugal*. Madrid 1785.

¹¹⁹ J.V. Serrão, *História de Portugal. VI...*, p. 293, destaca que algunas de las decisiones tomadas por la reina como la dimisión de Pombal, junto a la política ejecutada por Viradeira, habían servido para que fuese vista como un buen ejemplo de soberana gracias a cuyo gobierno se produjo la restauración política, a la vez que el fortalecimiento de la actividad diplomática que permitió a Portugal establecer alianzas con España (1777), Francia (1778), Saboya (1787), que sirvieron para garantizar su reinado en paz.

como a la situación de conflicto que había caracterizado a la monarquía española en los últimos años del reinado de Carlos III (Guerra de la Independencia con Estados Unidos 1779, la rebelión de Túpac Amaru en Perú 1780-1781, devolución por parte de Gran Bretaña de Menorca y Florida, firma del Tratado de Versalles 1783):

Resuene en todo el orbe
La voz que esparce ya
La corte de Lisboa
Del uno al otro mar.
Vengan de sus dominios
Quantas naciones dan
Tributo y vasallaje
Al reino de la paz.
Vengan a celebrar
La más estrecha alianza
De España y Portugal.
A la reina se debe
Tanta felicidad
Y al rei que nos procura
El bien universal.
Vivan, vivan los reyes
A la inmortalidad.

La obra finalizaba con un dueto cantado entre Europa y América —los dos continentes en los que reinaban ambas monarquías y cuyos acuerdos habían dado lugar a la firma del tratado de San Ildefonso—. En la terceta de cierre y a modo de síntesis panegírica se festejaba el beneficio de los enlaces para Portugal, con una música que subrayaba sabiamente el contenido textual. El recurso a una poética del poder se erigió en auténtico centro de esta obra haciendo llegar un mensaje que sirvió para manifestar la grandeza de la monarquía portuguesa:

¡Dichosos portugueses!
Ved ya los intereses
Que amor os puede dar ¹²⁰.

¹²⁰ *Serenata que se ha de cantar en el salon del excelentissimo Señor Embaxador...*, pp. I-III y XVII. Para enfatizar el contenido textual la terceta era repetida tres veces.

Las bodas de Carlota Joaquina como modelo de propaganda regia

La celebración de las bodas de Carlota Joaquina fueron ante todo un ejercicio de poder y de exaltación de la imagen de la monarquía, que tuvo su plasmación en un sistema de propaganda que se desarrolló de diferente manera en ambas cortes, pero en el que la música ocupó un papel relevante. Su programación constituyó una excepción en todos los aspectos, de las cinco obras de teatro lírico que se encargaron de nueva creación y estrenaron, cuatro de ellas se hicieron en Lisboa y la quinta en casa del embajador portugués Louriçal en Madrid, no hubo ningún encargo directo por parte del monarca Carlos III y tampoco ninguna representación que se celebrase bajo su auspicio en la corte española. Por lo expuesto es evidente que la corte portuguesa buscó el control y protagonismo en todas las celebraciones festivas de los desposorios, la etiqueta portuguesa se impuso tanto en aquellos festejos que se celebraron en Lisboa en el propio palacio regio, como en los realizados en casa del embajador español Fernán Núñez. Por esta razón la programación musical se adecuó al gusto estético que se utilizaba en esta corte, su estilo musical siguió las convenciones propias del género operístico napolitano, siendo el formato elegido el de la serenata que era el tipo de teatro lírico habitualmente utilizado en el reinado de María I, pero que era un género escasamente cultivado en la corte española frente a la zarzuela o la ópera. Las temáticas elegidas no fueron las propias de la ópera bufa, el *estilo alla moda*, sino que se prefirió mantener las convenciones de la ópera seria, buscando en la mitología un soporte que entrase más en consonancia con el significado histórico y político de los enlaces matrimoniales y conservando a su vez una tradición que había estado siempre presente en este tipo de enlaces reales.

El poder ejercido por la reina María I se dejó sentir además de en la programación, en la elección de los compositores que fueron todos portugueses o muy directamente vinculados con la casa de la reina, los cuales italianizaron sus nombres en un intento por reflejar un ideal cortesano que se asentaba en la utilización de un modelo de música, el de la ópera italiana, cuya dimensión internacional y conocimiento formaba parte de la cultura cortesana y por tanto de los usos de las cortes europeas en el siglo XVIII, a diferencia de lo que hubiese sucedido de haber programado música portuguesa o española de muy escasa proyección fuera de sus respectivos países. No se trataba solamente de organizar unas grandes fiestas con música, sino de mostrar a los súbditos así como al resto de las monarquías

europas la imagen de una corte refinada. El recurso a la utilización de modelos italianizantes garantizaba la comprensión del mensaje, reforzaba la dimensión propagandística y fortalecía la imagen de la monarquía portuguesa.

Este enfoque seguido por la corte portuguesa no tuvo su réplica en la corte española, en la que no hubo ninguna obra de teatro lírico por encargo directo del rey Carlos III, que dejó estos aspectos festivos en manos del conde de Fernán Núñez y limitó los festejos a los realizados en Portugal. Se procuró gestionar las bodas sin demasiado boato y de forma discreta en las celebraciones públicas que se hicieron en Madrid, es decir, en aquellas que fueron dedicadas a los súbditos, pero férreamente ligadas al ceremonial y la etiqueta palatina exigida en estas ocasiones, centrando la atención en la boda religiosa a la que asistieron todos los estamentos: Grandes de España, jefes de palacio, ministros, autoridades eclesiásticas y militares, secretarios de estado, todos los gentiles hombres de la cámara del rey, embajadores y ministros extranjeros, se invitó además expresamente al embajador de las dos Sicilias y también “a muchas personas de distinción y carácter dependientes de Palacio, del ejército y de la Marina”, la lista de invitados es realmente numerosa si se compara con la de los asistentes en la corte portuguesa, en la *Gaceta de Madrid* quedó minuciosamente descrito este aspecto del enlace, así como los integrantes de la comitiva pública en el recorrido hacia Atocha.

Como consecuencia de esta orientación el desarrollo de los desposorios estuvo carente de todo el esplendor que era habitual. Para celebrar las bodas y siguiendo la costumbre había dispuesto el Ayuntamiento de Madrid que se erigiesen arcos triunfales y otras decoraciones en plazuelas y fuentes bajo los diseños de Ventura Rodríguez, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin embargo, el rey en consonancia con lo expuesto dispuso que se eliminase toda la ornamentación, era un gasto “totalmente perdido” y que ésta se limitase a iluminar la Plaza Mayor y el camino por donde debía pasar la comitiva desde el Hospital General a Atocha en la entrada pública ¹²¹, para cuya ocasión se compuso un *Te Deum* y un *Salve regina* a ocho voces de nueva creación por el maestro de la Real Capilla Antonio Ugena ¹²², fue la única obra importante con música que se realizó para los desposorios.

¹²¹ J. Amador de los Ríos, *Historia de la villa y corte de Madrid*, 4 vols., ed. facsímil (Madrid 1864), Madrid 1990, p. 279.

¹²² J. Peris Lacasa (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real...*, p. 551:

Se compuso para el Tercero día de Pascua/ de Resurrección que asistió el Rey a Ntra. Sra. de Atocha/ en publico/ donde se cantó el *Te Deum* y esta *Regina*, en

La incidencia de las bodas tan sólo interrumpió la programación de la cartelera de los teatros urbanos Cruz y Príncipe por un día, durante la celebración oficial de los desposorios de Carlota Joaquina el 29 de marzo ¹²³, a pesar de haber establecido por decreto los tres días de gala y luminarias por la noche a los que tenía por costumbre asistir todo el pueblo, la falta de festejos y las limitaciones introducidas fueron, sin dudarlo, factores determinantes. Esta decisión del monarca, así como la de retrasar la presentación pública de la nueva infanta Mariana Victoria que se demoró desde mayo a julio, coincidiendo con la finalización de las jornadas en Aranjuez, resulta profundamente llamativa cuando se compara con las grandes fiestas realizadas justo el año precedente, en 1784, para celebrar el doble nacimiento de los gemelos de Carlos IV y la firma del tratado de paz de Versalles (1783). En esta ocasión, el Ayuntamiento de Madrid convocó, con el beneplácito del monarca, un concurso público con el fin de premiar aquellas dos obras de teatro con música que más dignificasen el evento, premios que recayeron en Meléndez Valdés por su obra *Las Bodas de Camacho* y en Cándido M^a Trigueros por *Los Menstrales* ¹²⁴. La falta de participación del Ayuntamiento y la ausencia de una programación conmemorativa en los teatros, dejó su huella más simpática en algunos intentos populares por hacer un regalo a los contrayentes como las cuatro tiranas “nuevas puestas en música que en obsequio de la Sra. Infanta Doña Mariana cantan los cuatro barrios de Madrid” ¹²⁵.

accion/de gracias por las Bodas de la Sra. Infanta de España/ D^a Carlota Joaquina (hija de los Sres. Príncipes de Asturias/ y del Sr. Infante Dn. Gabriel; que casaron con Infantes de /Portugal.

¹²³ R. Andioc y C. Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2^a ed. corregida y aumentada, Madrid 2008, 1, pp. 388 y 391. Día 29 de marzo: “No hubo comedia por la salida del Rey en público a Atocha con la Carlota”, la misma noticia puede leerse en ambos teatros Cruz y Príncipe, ninguna referencia a los desposorios del infante don Gabriel celebrados en el mes de abril.

¹²⁴ B. Lolo, “La comedia con música *Las Bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina”, en *Peregrinamente peregrinos*, Madrid 2004, pp. 1477-1500; B. Lolo, “Fiestas para la celebración del natalicio de los gemelos de Carlos IV (1784). *Los Menstrales* de Cándido María Trigueros con música de Blas de Laserna”, en *Revista de Musicología* XXVIII/2 (Barcelona 2006), pp. 1265-1280.

¹²⁵ *Gaceta de Madrid*, 22 de julio de 1785:

Quatro tiranas nuevas puestas en música que en obsequio de la Sra. Infanta Doña Mariana cantan los 4 barrios de Madrid. Se hallarán en la Librería de Escribano calle de las Carretas.

El monarca justificó sus decisiones basándose en la economía, como ya había hecho en la adjudicación del presupuesto a Fernán Núñez, no quería que se hiciesen gastos que perjudicasen otras obligaciones públicas, es decir, otros asuntos de estado que estimaba de mayor relevancia, le “bastaba el amor, la fidelidad y alegría de Madrid” ¹²⁶. Sin desatender esta razón no es menos cierto que el sistema elegido por Carlos III para reflejar la participación de la corte española se centró en la propaganda escrita, más que en los festejos y celebraciones públicas a los que era, por su propio carácter, muy poco proclive. El rey buscó en todo momento que los acontecimientos quedasen recogidos en sucesivas crónicas, encargándole este cometido en primer lugar al Duque de Almodóvar, mayordomo mayor de la Infanta Carlota Joaquina que fue quien le acompañó en el viaje a Portugal y a su vuelta se responsabilizó de la infanta Mariana Victoria, él se encargó de escribir esta primera parte de los desposorios y en segunda instancia al conde de Fernán Núñez que fue quien escribió la crónica de las celebraciones desde Lisboa. Pero además, el aparato regio dejó su huella propagandística en la difusión en prensa del evento que apareció publicado con todo lujo de detalles en la *Gaceta de Madrid* bajo el título:

Noticia de las funciones y fiestas con que en Madrid se ha celebrado el desposorio de la Serenísima Señora Infanta Doña Carlota Joachina, nieta del Rey, hija de los Príncipes Nuestros Señores con el Serenísimo Infante de Portugal Don Juan, hijo de la Reyna y del Rey fidelísimos ¹²⁷.

El folleto fue además traducido al portugués y publicado en Portugal para su difusión ¹²⁸. No hay que olvidar que la *Gaceta* era el periódico oficial de la corona, la minuciosidad con la que fue detallado todo el ceremonial de las bodas religiosas, así como el recorrido que hizo la comitiva para dar gracias a Atocha, entró en consonancia con las directrices marcadas por Carlos III en su reinado, el rey prefirió que se minimizasen las noticias relativas a la vida cultural y lúdica y en particular a la actividad teatral y musical en la prensa, dando preferencia al reflejo de la dimensión política y social de su gobierno, frente a la imagen que la monarquía española había proyectado durante el reinado precedente de su hermano Fernando VI muy volcado en los aspectos lúdicos y en un

¹²⁶ *Noticia das funções e festas...*

¹²⁷ *Noticia de las funciones y fiestas...*

¹²⁸ *Ibidem.*

gasto excesivo e inadecuado para la nación ¹²⁹. Las memorias del duque de Almodóvar fueron publicadas, en 1787, por iniciativa de la Real Academia de la Historia bajo el título de *Memorias Históricas de los desposorios, viages, entregas y respectivas funciones de las reales bodas de las serenísimas infantas de España y Portugal la señora Doña Carlota Joaquina, y la señora Doña Mariana Victoria en el año 1785*, no así las del embajador español Fernán Núñez que quedaron manuscritas. Las razones que llevaron a su publicación dos años más tarde de los desposorios quedaban recogidas en la advertencia al lector:

Pareció á la Academia muy conveniente que el público se hallase auténticamente instruido de unos sucesos, de que suele perderse la memoria, y cuya recopilación, ademas de ser digna de curiosidad, es sumamente útil en lo sucesivo ¹³⁰.

Este conjunto de noticias impresas, en prensa y en libro, tuvo una finalidad: establecer la narración adecuada del suceso y del momento histórico. Las memorias sirvieron para transmitir la versión oficial que interesaba a la corte española como imagen de sí misma, y no en vano escribía Fernán Núñez a Floridablanca que podían “servir de modelo para el futuro” ¹³¹, por ello los conflictos diplomáticos no fueron mencionados. A diferencia de la corte portuguesa donde tuvieron gran peso las celebraciones festivas, utilizando el teatro con música como forma de exaltación de la monarquía, en el caso español se prefirió la dimensión política que representaba la celebración de los desposorios en la Real Capilla; interesaba transmitir la pervivencia de un modelo de valores y formas de comportamiento cortésano y reflejar con precisión la etiqueta y el ceremonial de los desposorios, como una forma de manifestar la preeminencia y el poder de la monarquía española que debía quedar preservada históricamente a través de la memoria escrita.

¹²⁹ M. Torrione, *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, París 1998. Vaciado de la *Gaceta de Madrid* que permite ver las fiestas con música celebradas durante el reinado de Fernando VI.

¹³⁰ B. Herrera, *Memorias Históricas de los desposorios, viages, entregas y respectivas funciones de las reales bodas de las serenísimas infantas de España y Portugal la señora Doña Carlota Joaquina, y la señora Doña Mariana Victoria en el año 1785*, Madrid 1787.

¹³¹ AHN, Estado, leg. 2581, 81. Lisboa 17 de abril de 1785. Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III...*, p. 346. En su biografía Fernán Núñez afirmó que había escrito una *Relación* detallada de todo lo acaecido en estos desposorios pero que no se encontró entre sus papeles. No obstante la relación pormenorizada puede reconstruirse a través de la documentación manuscrita que se encuentra conservada en el Archivo General de Palacio de Madrid.